

機械を通じて “ 自然 ” を感じる - 一九三〇年代の日本のラジオ放送における「生態放送」 -

著者	広瀬 正浩
雑誌名	言語と表現 - 研究論集 -
号	16
ページ	5-19
発行年	2019-03-15
URL	http://id.nii.ac.jp/1454/00002651/

論文

機械を通じて「自然」を感じる

——一九三〇年代の日本のラジオ放送における「生態放送」——

広瀬 正浩

1、問題提起

私たちは、私たちの日常的な経験の中で、様々な発信源に基づいた様々な種類の音を聴く。それは人間の話し声であったり、鳥の鳴き声であったり、風が窓を叩く音であったり、自動車の走る音であったりする。それらの音を聴取することで、私たちは「空間」を感じることができ、音がどちらの方角から聞こえてくるのか、どのくらいの大きさで聞こえてくるのか、どんな響き方で聞こえてくるのかを感じる。私たちはその感じ方をもとに、もし仮に目を閉じていたとしても、今自分がいる場所がどのような空間として形成されているのかを感じることができる。また、その音と結びついた発信源を想像することで、その空間の固有性を認識することもできる。学校にいる、病院にいる、駅にいる、森の中にいる、など。私たちは意識的にであれ無意識的にであれ、様々な音の質を検証するような態度でそれらの音を聴取し、一つの音だけでなく複数の音の重なり

を捉え、空間をイメージする。いや、イメージさせられる、言うべきか。音が私たちの想像力を規定していくのだ。

このような私たちの想像力を、自然環境に対して構成することを意図した放送コンテンツが、かつては存在していた。一九三〇年代にラジオ放送において人気を集めていた「生態放送」がそれである。一九二〇年代後半から三〇年代にかけてラジオ放送においてスポーツなどの実況中継放送の技術が高められていく中で、自然環境にマイクを向けて拾った音声を放送しようとする試みが行われた。生態放送の聴取者は、ラジオ受信機のスピーカーを通して聞こえてくる「自然音」を聴取して楽しんだのである。

はたして、この生態放送を聴くという経験とはどのようなものであるのだろうか。機械をわざわざ介さずとも生で自然音を聴取することもできるはずの聴取者が、機械を通して自然音を聴きたいというのは、聴取者のどのような欲望によるものなのだろうか。そして聴取者は、その欲望の主体、聴取の主体となることで、どんな世界を生きることになるのだろうか。これらの問題について、本稿では考察する。

生態放送についてはそれほど研究が進んでいるわけではないが、日本のラジオ放送の歴史をまとめた日本放送協会放送史編修室(編)『日本放送史』上巻・下巻・別巻(一九六五年、日本放送出版協会)が生態放送についても幾つか言及を行っているし、番組制作者側の実践に着目するという立場からの小林利行による報告もある。また、生態放送が積極的に放送されていた一九三〇年代の同時代資料から、生態放送をめぐる人々の欲望を知ることができる。これらの

資料を適宜参照しながら、生態放送をめぐる聴取者の想像力の働かせ方を分析することにする。

2、「実況」の想像力

本節では、生態放送が登場するよりも前に行われていた、ラジオによる「実況中継放送」の成立の経緯について確認する。先に書いたように、生態放送は自然環境にマイクを向けて行われた放送であるが、それは日本の放送業界における実況中継放送の試行錯誤の上に成り立つものであった。そこでまず、当時のラジオ放送関係者や聴取者が「実況」というものをどのように捉えていたのかを振り返り、生態放送を成立させる土壌がいかにして形成されてきたかを確認する。

日本におけるラジオの本放送が開始されたのは、一九二五年七月一二日である。当時はまだ録音技術が発達しておらず、放送される音声は放送局のスタジオ内のマイクロフォンに向かって、生で発せられたものだった。マイクロフォンを屋外に持ち出して放送しようという実況中継放送は、本放送開始当初から東京・大阪・名古屋の三つの放送局で目論まれていたが、三局の中で最も早く実況中継放送を開拓したのが名古屋放送局であった。一九二五年一〇月三十一日に名古屋市で行われた天長節祝賀会の様子を、現場から実況放送したのである。東練兵場の祝賀式場で高さ約二メートルの壇上にマイクロフォンを設け、放送局までの一千五〇〇メートルを電話線で繋ぎ、祝賀式の様子を中継したのだった。「現場のマイクロホンを通

し、師団長・知事・市長・商業会議所の祝辞と万歳三唱を放送するという簡単なものであったが、この間、飛行機の爆音・ラッパの音・拍手などが背景としてはあったので、数万の参加軍隊・学生生徒・一般観覧者の面前でおこなわれた祝賀式の盛況をしのぶ放送として、聴取者になまなましい臨場感を与えた⁽²⁾という。「東京・大阪の両放送局が娯楽番組において豊富な放送材料を持ち合わせていたのに比べ、放送材料に恵まらなかった名古屋放送局が、この弱点を補強しようと、開局早々案出したもの⁽³⁾」であった。これをきっかけに名古屋放送局は劇場から音楽や演芸を中継放送することを考案し、一九二六年八月二日には御園座からの中継放送に成功している。しかし、その後は実況中継放送は盛んには行われず、一九二七年七月七日の大正天皇御大葬の行列通過の中継放送まで空白期を迎えることとなった。

そんな中、スポーツ実況という放送コンテンツが登場する。一九二七年八月一三日に甲子園球場で開催された第一三回全国中等学校優勝野球大会（大阪朝日新聞社主催、現在の高校野球の前身）の第一日の試合が、大阪中央放送局によって実況放送されたのだ⁽⁴⁾。このとき、有線と無線の両方が使用された。甲子園球場に五〇〇ワットの放送機を置き、そこから十五キロ離れた大阪市天王寺境内に受信所を設け、甲子園と天王寺の間を無線で、天王寺から大阪中央放送局の放送所までを有線で連絡するという方法で中継がなされた。この実況中継放送の実現には、制度面での条件をクリアする必要があった。というのも、当時は放送内容の全てが通信省の事前検閲を受けることになっており、許可を得ないままにアナウンサーが見

たままのものを報じることは不可能とされていたからだ。しかし、甲子園球場の野球の実況中継放送を行うにあたり、大阪通信局が条件付きでこれを認めたため（通信局からの監督官を帯同させ、不穏当な表現があった場合は放送を中断させるというもの）、放送は可能となったのだ^⑤。

大阪での放送の直後、一九二七年八月二四日に、東京中央放送局が神宮外苑球場で開催された一高対三高の野球実況を放送した。このときは無線中継であった。野球好きで知られていた作家の久米正雄が松内則三アナウンサーの横で試合状況を文章化し、それを松内が読み上げるという形で行われた。しかし、試合のスピードに即応できず、この試みは以後中止されることとなる。

だが、ラジオ放送の音声と文字との関係は、別の仕方でも発展する。アナウンサーによる実況の言葉が速記され、それが『オール読物号』『週刊朝日』『新青年』などの雑誌に掲載されて、活字の読み物として流通したのだ。そしてこのような活字化を通じて、各アナウンサーの語り方に注目が集まるようになり、物語的な面白さを追求していた松内則三アナウンサーの語り、データを重視して写實的に描写しようとしていた河西三省アナウンサーの語りとの「対立」が顕在化することになった。メディア史研究の竹山昭子はこの両者の対立に注目し、次のように解釈している。「日本ではスポーツ放送の普及につれて「面白く」よりも「正確に」が好まれるようになり、松内型から河西型へ歩み寄っていくのだが、そこにはラジオ聴取者層を構成する日本社会の変質が反映されているといっている。松内のスタイルが江戸期以来庶民に親しまれてきた演芸路線を継承して、

「話芸」の巧みさによって人びとの興趣を得るものであったのに対し、河西の「データ中心の写實的情報伝達」のスタイルには、昭和初期以来の都市一般大衆が体現したモダンズムのにおいを感じられる^⑥」。

このスポーツ実況については、日本文学研究の日比嘉高も言及している。日比は竹山と同様に、松内則三の実況の言葉に着目し、竹山の「実況放送が、スタジアムで行われている現実の野球とは別の、ラジオの作り出す独自のゲーム空間」を創造した^⑦という記述に触れるのだが、日比はラジオと活字メディアが相補的な関係にあったことを重視し、その「ラジオの作り出す独自のゲーム空間」の創造に関わるものとしての活字の側を分析対象とした。そしてラジオと活字メディアのその相補性を、次のように説明する。「声はスタンドで熱狂するファンを描き出し、そのファンをスピーカーを通して聴取する数十万、数百万のファンと直結してみせる。熱狂は電波に乗り、興奮は活字にとどめられ、声の複製技術時代の司祭がオーディエンスたちをより強固なファンへと主体化していく^⑧」。スポーツの実況中継放送に熱狂する聴取者たちが自らのその熱狂に没入する上でも、活字は欠くことのできないピースの一つであったということだ。

竹山や日比の指摘は、「実況」というものが持つ恣意性や主観性、芸術性や虚構性を暴き出している。音声としてのあるいは活字化されたものとしてのアナウンサーの語りは、現実の世界において生じた客観的な出来事を対象とすることで成立している。だが、その語りが構成するのは、様々な主体に端を発する欲望が錯綜した複

合的で虚構性の高い出来事であって、それは語りが対象としていた元々の出来事とは異質なものだ。現実起こった出来事を核としつつも、それとは異質である虚構的な出来事を出来させること、言い換えれば、出来事やそれを成立させている空間を分節化すること、現実とそのようなには呼び難いものとを分節化することが、「実況」の政治なのである。そして竹山が指摘するように、「松内型」と「河西型」とが聴取者の支持をめぐって対立していたとするならば、少なくとも当時の聴取者は出来事の分節化というこの事態に対して自覚的であった——ある出来事に対して何種類かの恣意的な語りがあり得ることを知っていた——ということになる。

次節以降で取り上げる生態放送もおそらくは、この「実況」の政治性を内包するものであるだろう。だがしかし、生態放送の「実況」が構成する（虚構的であるはずの）自然環境は、現実の自然環境とは異なっているはずではあるものの、この異なる二つの自然環境は同等である（べきだ）という想像力が、当時の一部の聴取者の裡に働いていたように思われる。このことについて、順を追って確認していきたい。

3、「生態放送」の登場

屋外で行われるスポーツや行事などの様々な社会的イベントにマイクロフォンを向けて行われる実況中継放送は、自然界の動物にも向けられた。「生態放送」である。

とは言え、最初の生態放送は室内で行われた。一九二六年の元旦

に、大阪放送局でウグイスの初音が、そして名古屋放送局でニワトリの鳴き声がそれぞれのスタジオ内から放送された。生きた鳥を抱えた人間が大きなマイクロフォンの前に立ち、鳥を鳴かせたのである。スタジオの外での生態放送は、一九三〇年六月一日に大阪天王寺動物園から鳥獣の声を放送したのが最初であった。当初は野生動物を扱ったわけではなかった。

その後、自然の山野からの中継が行われるようになる。一九三三年六月五日と六日に長野放送局が長野県戸隠山からヤマドリやウグイスなどの野鳥の鳴き声を放送するのに成功する。これ以降、様々な地方の放送局が生態放送を積極的に行うようになり、「聴取者の評判もよく、地方の放送局の重要なコンテンツに成長^⑨」していった。

自然情景の実況放送では、一九三三年一〇月四日に「中秋名月の夕」として、石山（京都）・銀座（東京）・大沼（函館）・宮城野（仙台）・姥捨山田毎（長野）・七尾城趾（金沢）・太宰府（福岡）の月景色が「リレー放送」された。リレー放送は、大晦日に全国各地の寺の除夜の鐘の音を中継放送するなど、盛んに行われるようになっていく。こうした展開には「地方発信」であることの意義が認められていた。メディア研究の小林利行は、「中央↓地方」という流れが基本だった当時の体制の中で、「地方↓中央」という流れに資する貴重なコンテンツの一つが「生態放送」だったのであろう^⑩と語っている。

そんな中、極めて多くの人々に注目された生態放送があった。幻の「霊鳥」である「仏法僧」の鳴き声の実況放送である。

最初に「仏法僧」の実況を試みたのは、群馬県の前橋放送局であっ

た。一九三四年六月二六日と二七日に群馬県北部の迦葉山から「仏法僧」の鳴き声の全国中継を試みたが、天候に恵まれず失敗に終わった。しかし翌年の一九三五年、今度は名古屋放送局が「仏法僧」の生息地として知られていた愛知県の鳳来寺山で実地調査を行い、名古屋局が全国で最初に作製したパラボラ型の指向性集音機を使用して、同年六月七日と八日の夜に「仏法僧」の鳴き声の実況放送に成功したのである。「聴取者からは仏法僧の鳴き声をきき、夢幻の境地に引き入れられた思いであった、という類の感謝の当初が数多く寄せられた」という。ただ、「仏法僧」の鳴き声を中継する際に俳人たちによる座談会が挿入されていたのだが、そのときの人間の声が聴取者にとつては煩かったようで、「あれは鳥の声を妨げるといふ一般の評」や「悪罵」が多く寄せられることとなった。

このような自然環境を対象とした様々な生態放送の蓄積は、「今度はこの自然音を聴いてみたい」という聴取者の更なる欲望を喚起した。日本放送協会の放送研究誌『放送』の第六巻第六号（一九三六年六月）で「放送させたい生態」という特集が組まれ、ハガキで寄せられた回答が紹介されている。回答したのは、白鳥省吾、小寺融吉、古賀忠道、飯塚友一郎、田中茂穂、加藤玄智、黒田長礼、石樽千亦、川路柳虹、麻生豊、小幡重一、佐藤寛次、石原修、龍胆寺雄、百瀬文雄、川村花菱、井伏鱒二、笹川臨風、金子薫園、今井一郎、大熊信行、堀内敬三、市川三禄、兼常清佐、紀平正美、岡田朝太郎などといった作家や学者らであった。生態放送に刺激を受けた回答者の多くは、日常的にはそれほど容易に聴取することができなさそう、自然環境における音声をそれぞれ挙げている。例えば、物理

学者の小幡重一は、「テツペンカケタカと鳴く本物のホトトギスとカッコーと鳴く似せのホトトギス、季節は違わが妻恋ふ鹿の声」を挙げた。作家の井伏鱒二は、「土佐の龍河洞——キロ半にわたる洞窟内のカニ、エビ、コオロギ、コオモリ等の棲息実況、地獄の絵さながら也」としている。魚類学者の田中茂穂からは、「放送は眼よりも耳を主眼とするもの故目と違つて遠方の地方でも聴かれると云ふ便利はあるが、吾々の楽みは目の方が主眼で耳は副である場合が多い。（略）それ故動物の生態放送と言つても目には容易に見えないものか、目で見なくも差支へないものに限る。／斯様に考へると、仏法僧、河鹿、鷺目白の競演と云ふようなもの、秋の虫の声などではなくてはならぬ。鯛網、鮎釣などは放送としての価値は無いもの、やうに思はれる」といった評価が出された。一方、新興芸術派の作家である龍胆寺雄は、「議会に於ける議員の生態描写はまかりならぬにや。動物園のそれのごとく面白からんと愚考す」「代表的大工場の描写も意義あるべし」などといったユニークな回答をしている。また、音楽学者の兼常清佐は、「ちよつとでい、から月の光や星の光を聞きたいのです」などと述べている。

他にもこのラジオの生態放送は、学術的な功績も残した。音響工学の田口柳三郎は、「三河の国鳳来寺の山奥に秘められた鳥の声は昭和の音響学の発達に貢献するところ大なるものがあり、これが出来るのもラヂオのお蔭だと言へる」と述べているが、これは名古屋局の一九三五年の「仏法僧」の生態放送を契機に、「ブッポーソー」と鳴いているのは仏法僧として知られている鳥ではなく、コノハズクであることが判明したことを指している。

いずれにせよ、この生態放送によって、自然環境に存在する音声つまり自然音を、ラジオで聴くべき価値を有する対象として捉える思考のフレームが形成され、それが多くの聴取者に共有されることとなった。自然音は人々の日常生活の背景に置かれているだけの音ではなく、ましてや雑音でもなく、美的なものとして聴かれるべき音声として、人々に受け入れられていったのだ。こうした事態は、いわゆる「環境美学」と呼ばれる学問領域においても問題になるだろうが、この点について掘り下げて考察する余裕を本稿は持たない。

4、「擬音」と異なる自然音

生態放送が積極的に放送されていた一九三〇年代当時、「ラジオドラマ」もまた放送されていた。

ラジオドラマは、音声のみで構成される物語表現で、テレビ放送が普及する一九六〇年代より前の時代におけるドラマの形態の主要なものの一つである。ドラマを構成する音声には主に三つの種類がある。登場人物の台詞を担う人間（出演者）の「声」、出来事を印象づけたり場面と場面との橋渡しを効果的に演出するために用いられる「音楽」、そして、登場人物たちが引き起こす出来事がどのような空間において生じたものであるかを示す働きをする「効果音」である。本稿で取り上げている野鳥の鳴き声のような自然環境を想像させるような音は、右の三つの区分のうちの「効果音」に括られる。生態放送では、現実の自然環境において実際に聴くことのできる生の音声がマイクrophonに拾われて、放送されていた。それに対

してラジオドラマでは、そういったものとは異なる音声が多用されていた。「擬音」である。

まだ録音技術が発達していなかった当時のラジオドラマは、放送スタジオ内で役者らによって生で演じられ発せられた音声放送されていた。スタジオ内である以上、そこで雨が降ることはないし、波が打ち寄せることもない。ましてや、銃が発砲されることもない。雨が降るシーンや海辺で語り合うシーン、銃撃シーンなどをドラマの中で再現しようとしても、生の音を使うことは不可能だった。そのため、生の音に代わって擬音を利用されたのである。擬音という現実の音に似せた偽の音を利用することで、聴取者に、物語世界を生々しく想像させたのだった⁽²⁾。

一九三四年、群馬県の迦葉山の「仏法僧」の鳴き声の実況中継放送が失敗したのと同じ年にラジオドラマについての著書を出した佐々健治は、擬音について次のように説明していた。

舞台で戸を叩く、扉が開く、人物が現はれる。戸の音、扉のきしる音、足音、これらは何らの不思議もなく、我々の耳に伝はつて実感を起させる。たとへ我々が目をつぶつてゐても、ああノックしてゐるな、扉が開いたな、足音がしたなと、すぐ聞き分けられる。これがマイクrophonを通す場合、舞台そのままに演ぜられるのでは不十分である。舞台を忠実に再現したら、かなりちがった音響が我々の耳に達することがある。原音と再生音とは明かに違つてゐる場合がある。擬音の研究は、要するにいかにして原音を生ぜしめるか、いかにして原音に近い音を

出すかといふ努力に外ならない。再生音と原音の区別がつかなくなれば擬音の研究は大きな役目を果たしたとも言へるだろう。／（略）／擬音は、ラヂオ芸術の総てに利用されてゐる。即ち、ラヂオドラマ、ラヂオ風景、舞台劇、映画劇、脚本朗読、漫談、落語、講談、人情噺、掛合噺等総て放送には欠くべからざる要素である。音楽放送には、楽器又は声帯よりの人声を主とするが故に、自然音又は生物の啼き声を模写することには、重きを置いてゐない。／擬音は、森羅万象総ての音響を模倣するものであるが、自然音から言へば、風の音、波の音、水の音、雨の音、雪、雷鳴、小物としては、格子、障子、扉、半鐘、汽車。生物としては、虫、鳥、犬、猫、蛙、馬、さては乳呑子までも擬音扱ひにされてゐる。⁽²⁴⁾

「原音と再生音とは明かに違つてゐる場合がある」という状況下で、「擬音は、ラヂオ芸術の総てに利用されて」いた。擬音は「森羅万象総ての音響を模倣するもの」であり、その模倣の対象は、「自然音又は生物の啼き声」であった。生態放送においては、生きた鳥の生の鳴き声を何とかして放送しようと試みられていたわけだが、同時代に放送されていたラヂオドラマでは、聴取者に「これは鳥の鳴き声だ」と認識させるために、「自然音又は生物の啼き声」の模倣が行われていたということになる。この取り組みによって、現実の自然環境においては鳴くことのない鳥も、ラヂオドラマにおいては鳴いたのである。自然音に対する扱い方の違いが、ラヂオドラマと生態放送との違いでもあったのだ。

佐々の文章にもあったように、当時の機械の技術の性能からしても、マイクロフォンを通してスピーカーから聞こえることになる「再生音」は、「現実の自然環境において実際に聴くことのできる生の音」＝「原音」とは明確に「区別」されるものであった。両者の音質（聴感上の性質）は大きく乖離していたのである。そこで、「原音」とは異なる仕方で発せられている音を、機械を介して「再生音」として聴取者に聴取させることで、あたかも聴取者の聴いている音声「原音」であるかのように感じさせようとしたのだ。

では、「自然音又は生物の啼き声」を聴取者に感じさせる擬音というものは、どのようにして生み出されたのだろうか。「原音」の発生とは異なる仕方とはどのようなものか。佐々健治は、以下の引用のようにその方法を述べている。

蛙の鳴き声／赤貝の殻二個あれば、充分である。赤貝の背を摺り合せると、実に巧妙な蛙の鳴き声が聞える。／虫、鳥、犬、赤坊／雀の鳴き声は算盤、雲雀や梟は楽器を用ひ、鶏鳴は、人間が口でやる。赤坊は本物ならば、これに越したことはない訳だが、惜しいかな、きつかけがうまく行かない。此頃では、玩具の赤坊で、巧妙な声を出す物が出来てゐる。／犬はよく馴れた本物で、ワン／吠えさせることも出来る。井上正夫氏の飼犬なども、主人の命令をよくきいて、マイクロフォン前でも、よく吠えるが、多くは人間が代つて吠える。⁽²⁵⁾

この時代の聴取者は、生態放送を通じて鳥や虫の鳴き声を聴き、

また、ラジオドラマを通じて鳥や虫の鳴き声を聴いた。それぞれの音声の発信源は同じではない。一方の音声は現実の自然環境において本当の鳥や虫が発したものであるかもしれないが、もう一方の音声は右の引用のような手法で何かの道具（赤貝の殻や算盤など）を使って発せられたり、人間の口から発せられたものである。しかしいずれの音声も、「鳥や虫が鳴いている」ということを聴取者に感じさせている。ところが当時の聴取者が、生態放送を聴きながらその音声を擬音ではないのかと疑うことはなかったようなのだ。

先に引用したように、佐々健治は「擬音は、ラヂオ芸術の総てに利用されてゐる」と言っていた。そしてその「ラヂオ芸術」の例として、「ラヂオドラマ、ラヂオ風景、舞台劇、映画劇、脚本朗読、漫談、落語、講談、人情噺、掛合噺等」を具体的に挙げていた。そこには生態放送は含まれていない。これはあくまで放送者側による見立てではあるが、実況中継放送の一環として登場した生態放送は、「ラヂオ芸術」とは異なるものとして認識されていたということだ。ここでは「芸術」と「実況」との対立が前提されている。あるいは作為と無作為との対立と言い換えるべきであろうか。

しかし、直ちに思い出されるべきこととして、竹山昭子や日比嘉高が指摘していたように、スポーツの実況中継放送はアナウンサーの独特な語りによって構成されるものであった。スポーツの試合という客観的な出来事を対象化する実況の語りそれ自体は恣意的で主観的なものであり、その主観的な語り、スポーツファンやラジオ聴取者の欲望を取り込みながら、虚構的な物語世界を構成していたのだった。客観的な出来事を実況するアナウンサーの語りにも、作

為性や「芸術」性を認めることはできる。実況の「実」という語が客観的な現実に対する忠実性を含意していたとしても、語りが介在している以上、実況中継放送は「芸術」性を捨象しきれないのである。生態放送において再生される自然音を擬音ではないのかと疑うことがないのは、「実況」の政治に抗う聴取者の倫理に支えられたものだと言えるかもしれない。

「実況」の語りの「芸術」性は、「ラヂオの演劇化」という言葉でも説明されるものであった。日本野鳥の会の設立者であった中西悟堂は、一九三〇年代の中期に生態放送について語った文章の中で、次のように述べている。

この客観としての「実況」をば、生きた実況として吾々が受けるには、アナウンサー氏の多分な主観的立体化が要求されるのである。（略）対象の時間的要素と空間的要素とが如何に総合され、如何に立体化され、如何に渾然たる対象として報道されるかが問題であつて、客観をして鮮やかな客観たらしめるために、主観の高度の燃焼が動員されるのである。ラヂオの演劇化が問題とされつつあるのもこのためであらう。⁽²⁶⁾

野鳥の鳴き声に対して研究家としての立場をとる中西悟堂は、野鳥の鳴き声の「客観」性をこそ追求したいのではないのか、と私たちは考えがちである。無論中西はその「客観」性を追求してはいるのだが、その過程での「主観」を排除しないのだ。中西は「実況」は「客観」であると明言している。しかしそう明言しつつも、「客

観をして鮮やかな客観たらしめる」ような「客観としての『実況』」の成立は、アナウンサーの語りによる「多分な主観的立体化」つまり「ラヂオの演劇化」によって達成されるのだとしている。「客観」に奉仕するものとしての「主観」を、中西は要求しているのである。

ただし、「客観をして鮮やかな客観たらしめる」というこの中西の言い方には、改めて注意を払っておく必要がある。「客観」が「鮮やかな」ものであるかどうかは、その音声を聴取することによって評価することができるはずだ。つまり、この「鮮やかな客観」とは聴取者の主観混じりの感受性によって規定されるものである。そして、放送され聴かれることによって成立する「鮮やかな客観」とは、野鳥が鳴いているという現実的な出来事自体の客観性とは異なるものだ。その意味において、中西の右の発言は、アナウンサーの「主観」と聴取者の主観との協働性が、実況中継放送としての生態放送の成否を規定する、ということ述べているのである。そう考えると、生態放送の聴取者の想像力と、ラジオドラマの聴取者の想像力は、それほど大差がないように思われる。

「ラジオドラマの銃声は発射されたから鳴るのでは無く、鳴ったから発射されたことを知るのである」⁽²⁷⁾という当時のラジオドラマ評がある。ここで言われている事態はおそらく、生態放送においても同じなのだ。スピーカから聞こえてくる音声が現実の野鳥から発せられたものであるのか、それとも擬音の発生装置から出力されたものであるのかは、生態放送においても根本的な問題ではない。もちろん、現実の自然環境で拾われた音であるはずだという聴取者の信頼が生態放送を支えているというのは間違いない。しかし、重要な

のはそこではない。現実の自然環境における野鳥の鳴き声を生でマイクで拾っても、スピーカーから発せられる「再生音」が音質的に「原音」を再現することは、おそらくなからう。「放送の際マイクで拾った音を通すと、真音よりも擬音の方が聴取者に一層真音そのものの、感じを与える事が多々ある」という意見も当時あったのだ。重要なのは、野鳥の鳴き声として「再生音」を聴取して聴取者が想起した出来事が、客観的に実在する現実の自然環境に他ならないと当の聴取者によって実感されていたということなのである。

したがって、私たちが向き合うべき問いは、ラジオドラマを聴くときも生態放送を聴くときも、ラジオ聴取者は自分が聴取した音声から、その音声の発信を必然とする出来事というものを想起するが、生態放送を聴いた際に想起するその出来事の客観性を信憑する聴取者の想像力は、どのように成立しているものであるのか、ということになる。

5、聴取者の自然観賞の技術

本稿第3節でも言及したように、生態放送には室内から放送されるものと野外から放送されるものの二つがあった。このことについて、中西悟堂は「室内から放送されるものは一般の人々がその実際に接し易いものであるに反して、野外のものは種々な意味に於て大衆が接する機会の少ないものである」⁽²⁸⁾と述べている。鷹狩りの実況や「仏法僧」の鳴き声を扱うような生態放送は、確かに当時のラジオ聴取者の日常から隔たった出来事を対象としていた。聴取者の日常

からの隔絶が、放送内容としての音声の「聴くべき価値」を規定していたのである。生態放送は、全国の様々な風物や自然環境を対象としていた。その意味で、生態放送が扱っていたのは、音による「地方」イメージだったと言える。そしてその「地方」には、「都市」にはない（既に失われた）「野生」の自然環境があり、その「野生」を感じさせてくれる音声というものを生態放送を通じて聴取したいと、聴取者は考えていた。屋外での生態放送というものにラジオ聴取者が求めていたものは、エキゾチズムに満ちた自身の自然観を追認し補完してくれる何物かであったのだ。

作家の吉田絃二郎は、一九三六年の随筆「仏法僧・田植・茶」⁽⁹⁾の中で、「仏法僧」の鳴き声をラジオで聴いたその感激を振り返りつつも、次のように注文をつけていた。

たゞ仏法僧にしても、河鹿にしても放送の場合には鳴き過ぎるやうな感じがする。仏法僧は山で聴いたことはないから何ともいへぬが、河鹿にしてもたいいは山の溪などで聴くをりはもつと間違である。忘れたころにほそほと遠音を聴くのはまことに風情がある。味がある。二十分三十分ラジオの前に坐つてゐて、たゞ一声か二声だけ聴いたゞけでもありがたいと思ふ。たとひ二十分三十分坐つたまゝで声を聴かなかつたにしても面白い。芭蕉の句に／霧時雨不二を見ぬ目ぞおもしろき／といふがあるが、富士は眺めても秀麗無比であるが見えぬ日も尊く、ありがたい。／仏法僧にしろ、河鹿にしろ鳴くを聴くばかりが尊いとは限らない。朝早くラジオの前に坐つて水鶏の声を聴く

べく、待ちわびつゝ、つひに水鶏を聴かずしまひになるやうなことがあつてもありがたいと思ふ。⁽¹⁰⁾

やはり興味深いのは、現実の自然環境において野鳥が鳴いているその様子を拾って放送したはずの生態放送に対し、吉田が「鳴き過ぎるやうな感じ」を抱いてしまっている点だ。いくら「実況」という実践が現実をそのまま聴取者に伝えるものではないという点で編集的なものだとしても、生態放送はラジオドラマとは異なり、発声のタイミングを意図的に操作することは不可能である。その点に限って言えば、生態放送は現実のありのままを再現しているのだ。しかし、放送に対して「鳴き過ぎるやう」だと批評する吉田は、あたかもラジオドラマに対して「反写實的だ」「非現實的だ」と論じるかのような態度を取ってしまっている。吉田は生態放送に、「鳴き過ぎるやうな」ことのないものを期待していたのだ。それこそが、「自然とはこのようなものである」という自らの自然観に適ったものであるからだ。しかし、吉田が聴いた生態放送は、吉田の自然観を追認するものではなかった。吉田の期待は裏切られたのである。野鳥の発声のタイミングに関しては自然状態であるはずのそれを、吉田は「自然とはこのようなものである」という定義から逸脱するものとして否定するのである。自然を自然じゃないと否定するのだ。やや屈折した態度というものが、そこにはある。

また、吉田の自然観に基づくと、「まことに風情がある」自然観賞というものは、「忘れたころにほそほと遠音を聴く」ものである。この「忘れたころに」という「間^ま」というもののへの期待は、鑑

賞者の意図を超えた不確定性というものを現実の自然環境のうちに認めることで成立する。だが、「鳴き過ぎる」というのも鑑賞者（この場合はラジオの聴取者）の意図を超えた不確定的なものではないのか。自然というものの持つ不確定性のある一面を認め、別の面を認めないというのは、単なる自然の私物化に過ぎない。

一つ注目しておきたいのは、自然環境に対して「風情」を感じ取る吉田紘二郎のその感性を保証しているのが、「芭蕉の句」であるという点だ。俳人である松尾芭蕉とその一門が確立した俳諧の概念は「蕉風俳諧（正風俳諧）」などと呼ばれているが、「わび」「軽み」などの鍵語で表されるその美意識に基づく自然への構えは、いわば文学的な想像力のフレームによって自然環境を把握しようとする態度に他ならない。そのフレームには、自然環境を把握する主体自身が自然に対して抱いている願望が反映しているし、そもそもその願望自体がフレームによって形成されているとも言えるよう。

生態放送を批判する吉田は、放送の聴取に先立って獲得している自然観に基づき、放送を批判している。野鳥の鳴き方というのはそういうものではない、と。ただその吉田の自然観自体は、「芭蕉の句」を参照する彼自身の態度からもわかるように、無媒介的に自然に接したという体験によって形成されたものではないのだ。「このように自然を捉えたとよい」という命令を自己に課するような美意識（エキゾチズムを含む）が規定する、自然環境を把握するためのフレームこそが、吉田にとっての自然観そのものだったのだ。

ラジオの生態放送を聴いて「鳴き過ぎるやう」だとする吉田紘二郎は、現実起きていたであろう自然環境での出来事とラジオの放

送が再現する出来事との間のズレを、不本意なものだと理解している。ズレをズレとして楽しむ余裕が吉田には無いことをひとまず措くとしても、このことは、吉田がラジオの生態放送をあたかも現実の自然環境に耳を澄ますかのように聴こうとしてしまっていることを意味していよう。それは、「二十分三十分ラジオの前に坐つてゐて、たゞ一声か二声だけ聴いたゞけでもありがたいと思ふ。たとひ二十分三十分坐つたまゝで声を聴かなかつたにしても面白い」と語っていることから言える。放送コンテンツの商品価値をめぐる今日的な見方からすれば、二十分以上も「声を聴かなかつた」ということは「放送事故」に匹敵するあつてはならないことだと言えようが、生態放送に録音技術が導入されていなかった時代においては、そのような放送も聴取者として許容できたのかもしれない（もちろんこの吉田の感性を当時の聴取者の感性として一般化すべきではない）。だがこの吉田の態度、自然環境をメディアを通じて経験することと無媒介的に自然環境を経験することを混同しているかのような吉田の態度には、十分な注意を払う必要がある。これは、ラジオ放送というものが成熟し、発信源から隔たった場所にいる不特定多数の聴取者に向けて音声を届けるラジオというものが不透明な存在ではなくなつたことを示す、ラジオ聴取者の聴取のありようであるのかもしれない。

生態放送におけるラジオの透明化には、人為性を排除しようとする放送者も貢献していた。名古屋放送局の「仏法僧」の実況中継放送について報告する上野千秋は、次のように述べている。

「自然実況で教へられた事」先づ第一は、マイクロフォンを現場へ持ち出した事それだけで、「ザツオーケー」である。何を好んで蛇足を加へんやである。親切な解説アナウンスの名調子も森羅万象ごとくが息吹き交はす、あの「た、ずまひ」には及ばぬといふ事である。／自然のもつ空気を吸収せしめば、マイクロフォンは、更に人為的な技巧的なものを挟雑する必要はない。思ふに、机上で考へた演出技巧は、現場へ到つて何等の權威をなさざる事だ。中継係も、アナウンサーも、自然と同化さへすれば、構成も、原稿も指揮も要らぬ、努力すれば水墨の南画に賦彩するの愚を重ねるであらう。⁽³²⁾

「森羅万象ごとくが息吹き交はす、あの「た、ずまひ」あるいは「自然のもつ空気」といったものは、「現場」マイクロフォンを設ける以外の「人為的な技巧的なもの」を排すること、放送された再生音が構成する出来事にトレースすることが可能である——そうした認識が、「現場」をよく知るといふ特権的な立場から肯定されるのだ。

しかし、名古屋放送局の上野のように生態放送における人為性の排除を唱える立場に対し、野鳥研究家の中西悟堂の「鳥の声のやうな微妙なものは心を澄まして聴くべきものであるから人間的雑音はあまり入らぬ方がよい。が併し、多種の小鳥の声が一度に放送される場合は、鳥声を妨げぬ程度の註が必要であらう。」⁽³³⁾といった発言のような、人為性の程度を問題にする立場もあったことは追記しておきたい。

6、まとめと今後の課題

本稿では、一九三〇年代に登場したラジオ放送における「生態放送」に注目し、そこにどのような想像力が働いてきたのかを見てきた。スポーツや行事など社会的なイベントの実況中継放送の技術の延長線上に登場してきた生態放送であったが、「実況」というものが持つ主観性や恣意性、芸術性や虚構性は、生態放送においても当然認められるものではあった。しかし、生態放送の聴取者たちは、放送された音声が構成する自然環境というものを客観的なものとして受けとめる傾向にあった。このことは、同時代に存在していたラジオドラマと比しても言えることである。聴取者たちはそれぞれの自然観に則つてラジオの生態放送を捉えていたが、その態度は、ラジオというメディアを透明化してしまう想像力と結びつくものだった。しかし、ラジオを透明なものとしたとしても、実際には彼らが無媒介的に現実の自然環境にアクセスしていたわけではなかった。彼らは「都市／地方」という二項対立（「自然」を遠くにあるものとする図式）の上で、文学や芸術などによって規定されるフレームを媒介して自然環境にアクセスするより他になかったのである。ラジオ放送の再生音が構成する自然環境と現実の自然環境とを同一のものと見なした当時のラジオ聴取者の態度は、生態放送に録音技術が導入されていなかったことと無関係ではありえない。マイクロフォンの前の出来事と聴取者が聴くことのできる出来事とが共に「いま」起こっていることだといふこの同時性は、二つの自然環境を同じものだと捉えたい聴取者の欲望を十分に支えている。その意

味で、後に生態放送において録音技術が活用されたことは、ラジオ聴取者にとっても大きな意味があったはずだ。

日本における放送で初めて録音が使われたのが、一九三二年一月二日のジュネーブから映画会社の協力を得て行った国際放送であった。日本放送協会には一九三六年まで放送用の録音設備はなく、レコード会社に依頼しながら録音放送を行っていた。⁽³⁴⁾録音放送が本格的に行われたのは、一九三六年八月のベルリン・オリンピックでの実況中継で、日本とドイツとの間の時差の関係で同時中継が適当でない競技の様子をドイツ側で録音し、それを適当な時間に再生して無線中継するというものだった。その後、場所や時間の制約を受ける生中継に代わるものとして導入され、生態放送にも録音が活用されるようになっていく。

野鳥などの鳴き声を録音した音声で、それが鳴いたのとは別の時間に再生され、聴取者がそれを聴取したとしても、野鳥が鳴いたというその自然環境での出来事にリアルタイムで参加したという意識を聴取者が持つことは、難しかったのではないか。いやあるいは、現実の自然環境の時間に同期できなくても、その時間とは異なる水準の、再生音によって構成される虚構的な自然環境の時間に同期することで、聴取者は参加意識を持ちえていたのだろうか。それにしても、録音技術導入以前の生態放送においては、現実の自然環境の時間と聴取者として参加できる時間とが同一のものであると聴取者自身も信じてきたから、二つの自然環境を同じものだとする聴取者の認識は成立したのかもしれない。しかし録音技術導入以後は、二つの自然環境を同じだとする認識は、聴取者自身の参加意

識の持ち方のみにかかっているよう。

しかしながら、録音物としての自然音は、そもそものようなものであるのだろうか。現実の自然環境の「いま」と強く結びついて音と、録音されたことで「いま」を超えて再生可能な音とのズレは、(現実的であれ虚構的であれ)自然環境にアクセスする鑑賞者＝聴取者の身体性に影響を与えるだろう。発信源から切り離された録音物としての自然音は、脱コンテクスト化可能なものとされ、記号化されカタログ化される。そのような自然音は、「自然」を遠くにあるものだと考える聴取者の、「地方」に対するエキゾチシズムをより満たすものに純化されるだろう。

その一方で、録音技術は自然音を素材化(サンプリング)する。そしてこのような素材としての自然音を扱った音楽ジャンルとして「環境音楽」「アンビエントミュージック」というものがある。こうした音楽は、私たちの自然観賞とどのような関係を結ぶのだろうか。ここでの議論は、まだまだ本稿では論じ尽くせない数多くの問題を抱えている。これらについては、稿を改めて論じることとしたい。

注

- (1) 小林利行「野鳥の鳴き声を生放送で全国へ 戦前のラジオ「生態放送」への取り組み」『放送研究と調査』六六四号、二〇一六年四月、NHK放送文化研究所、七四～八三頁。
- (2) 日本放送協会放送史編修室(編)『日本放送史』上巻(一九六五年、日本放送出版協会)、一〇三頁。
- (3) 同前、一〇三頁。
- (4) このときのアナウンサーは魚谷忠であった。なお、竹山昭子『ラジオの時代 ラジオは茶の間の主役だった』(二〇〇二年、世界思想社)には、こ

の野球の実況放送についての次のような記述がある。「この放送の可否をめぐっては、主催者側の大阪朝日新聞社と、球場を所有する阪神電鉄に、ラジオ放送をすると球場入場者が減るのではないかと懸念する意見と、スポーツの大衆化のために放送すべきだとする賛否両論があったが、結局、朝日新聞の重役でB Kの常務理事を兼ねていた岡野陽之助があっせんし、野球中継が実現することになった」(一六七頁)。

- (5) 竹山前掲書、一六七～一六八頁。
- (6) 同前、一八六～一八七頁。
- (7) 同前、一八六頁。
- (8) 日比嘉高「声の複製技術時代(スポーツ空間)と複合メディア状況」(定田雅昭・日高佳紀・日比嘉高(編)『スポーツする文学 一九二〇―三〇年代の文化詩学』二〇〇九年、青弓社)、一二八頁。日比の考えに拠れば、録音が不可能であった当時のラジオ放送においては、アナウンサーの発言の速記『文字化』は広い意味での「録音」であった。なお、このアイデアは、坪井秀人『声の祝祭 日本近代詩と戦争』(一九九七年、名古屋大学出版会)に基づいている。
- (9) N H K放送文化研究所・文研ブログ「放送ヒストリー」#22「生態放送」について聞いたことありますか?」(<https://www.nhk.or.jp/bunken-blog/400/24245.html>) 投稿日:二〇一六年四月一五日) 最終アクセス二〇一八年一月三〇日。
- (10) 日本放送協会放送史編修室(編)前掲書、二二七頁。
- (11) 小林前掲論文、八二頁。
- (12) 日本放送協会放送史編修室(編)前掲書、三九六頁。
- (13) 中西悟堂「生態放送論 主として野鳥に関して」(『放送』第六巻第六号、一九三六年六月、日本放送協会)、一四頁。
- (14) 「『生態放送』に何を学んだか?」(『放送』第六巻第六号、一九三六年六月、日本放送協会、五四～六三頁)における上野千秋「ぶつばうそう」 名古屋中央放送局、六〇頁。
- (15) 「放送させたい生態」(『放送』第六巻第六号、一九三六年六月、日本放送協会、四四～四七頁)。
- (16) 同前、四五頁。

- (17) 同前、四六頁。
- (18) 同前、四四頁。
- (19) 同前、四六頁。
- (20) 同前、四七頁。
- (21) 田口柳三郎「仏法僧の鳴く音」(『放送』第六巻第六号、一九三六年六月、日本放送協会)、四九頁。
- (22) 前出の上野千秋に拠れば(注14参照)、この学界での決定を受けて放送局では、「かうした問題の鳥を『仏法僧』と銘打って放送してもいいのか、或は、かうした学界の談義を全然無視してマイクに乗せてもいいのか、この点尋常一様の困惑ではなかった」(五九頁)ものの、「マイクに完全にキヤッチされる鳴声をそのまゝ、これこそ紛ふかたなき仏法僧であると断じて差支ないと云ふのが局内の一致した意見だった」(五九頁)という。

- (23) 「擬音」については、広瀬正浩『戦後日本の聴覚文化 音楽・物語・身体』(二〇一三年、青弓社)の第八章「擬音」のリアリティを参照されたい。
- (24) 佐々健治『ラヂオ演劇 鑑賞と作方』(一九三四年、同文館)、三五～三七頁。
- (25) 同前、四七～四八頁。
- (26) 中西前掲論文、一三頁。
- (27) 「あちらの擬音 ウェン局のお道具拝見」(『放送』第六巻第六号、一九三六年六月、日本放送協会)、四五頁。
- (28) 中西前掲論文、一三頁。
- (29) 渡邊俊平「真音・擬音・マイク」(『放送』第六巻第一二号、一九三六年二月、日本放送協会)、一九頁。渡邊は、「先頃自分達の室で、戦争の場面のあるトキーを手伝った事があつた。この時、大砲、小銃、機関銃の音を録音せねばならなかつたが、之に対して、はじめは実弾を発射してもらふつもりであつたが、我々一般人には実弾を発射した時の音より、空砲の音の方がより以上の実感を与へるといふ話で、実弾発射はとりやめとなつた事があつた」(一九頁)とも語っている。
- (30) 吉田絃二郎「仏法僧・田植・茶」(『放送』第六巻第七号、一九三六年七月、日本放送協会、二六～二七頁)。
- (31) 同前、二六頁。

(32) 上田前掲報告、六〇頁。

(33) 中西前掲論文、一四頁。

(34) 主な放送局内には、アメリカ製の「ディクタホン」と呼ばれる録音機が一九二九年頃から備えられていたようだが、放送済みの番組内容を事後に調査・査閲するための録音に用いられたものであり、再生放送用ではなかったという（日本放送協会放送史編修室（編）前掲書、四六〇頁参照）。「当時の録音機はどれも音質が悪く、雑音が多いので、放送そのものに使えるものではなかった」（同頁）。

付記

本稿は、JSPS科研費の助成による共同研究「21世紀のメディア環境における「ラジオドラマ」の意義に関する総合的研究」（課題番号：18K00233、基盤研究C、研究代表者…広瀬正浩）の成果の一部である。また、資料の引用に際し、旧字を新字に改めた。

